
Revista Iberoamericana, Vol. LXXIX, Núm. 243, Abril-Junio 2013, 523-533

DE TRAVESTISMOS SOSPECHOSOS Y SEDUCCIONES PELIGROSAS: LA
IDENTIDAD SEXUAL EN DOS CUENTOS DE
JOSÉ ALCÁNTARA ALMÁNzar

POR

DANNY MÉNDEZ
Michigan State University

Este ensayo analiza los personajes travestís en “La princesa y su secreto” y “Lulú o la metamorfosis” de José Alcántara Almánzar, de su colección *Las máscaras de la seducción* (1983).¹ Demostraremos que el travestismo se utiliza en estos cuentos como un elemento alusivo a una sexualidad entendida siempre como “anormal” y perturbadora. Proponemos que la curiosidad que generan estas figuras parte de un deseo de situar a los personajes en los márgenes de un paradigma heteronormativo que, a su vez, plantea una noción de sexualidad “normal” y posiciona al travestí en el ámbito de lo “anormal”.

La curiosidad y las tensiones que ha generado la (homo)sexualidad en la literatura dominicana, hasta hace poco, se han nutrido de un gran número de imágenes y símbolos en un grupo selecto de narrativas que distan mucho de las políticas de identidad propuestas por la literatura caribeña contemporánea. Esta última ha concebido el sujeto *queer* como parte integral del espacio caribeño.² Nuestra observación, a su vez, responde de manera indirecta a una pregunta formulada, con acierto, por Jimmy Lam en su artículo “¿Existe una literatura gay en la República Dominicana?”, en donde cuestiona los conceptos de (homo)sexualidad que manejaron Mélida García y Miguel de Camps Jiménez, los editores de la polémica *Antología de la literatura gay en la República Dominicana* (2003). Más aún, Lam critica la influencia del inventario ideológico editorial sobre una selección de textos que, por un lado, presentan una visión homofóbica directa y, por el otro, no se incluyen dentro de la llamada literatura gay dominicana porque la participación en la antología se llevó a cabo sin el permiso de algunos de los autores. Siguiendo la provocativa interrogante de Lam, al cuestionar si existe una literatura gay

¹ Los cuentos analizados en este trabajo fueron citados de la antología *El sabor de lo prohibido. Antología personal de cuentos*.

² Me refiero, por ejemplo, a narrativas como *La estrategia de Chochueca* (2003) de Rita Indiana Hernández, *El hombre triángulo* (2003) de Rey Emmanuel Andújar, *Sirena Selena vestida de pena* (2000) de Mayra Santos-Febres y *La patografía* (1998) de Ángel Lozada, entre otras.

o *queer*³ en la República Dominicana, nos interesa analizar la obra de José Alcántara Almánzar, un autor que, si bien aparece en dicha antología, sus trabajos no proponen un compromiso directo con la elaboración de una identidad gay positiva.

Un elemento recurrente de los cuentos de Alcántara Almánzar es la figura del travestí como símbolo de la perversidad alusiva al espacio urbano que se forja bajo la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo, y que continúa tras su asesinato. En “La princesa y su secreto” y “Lulú o la metamorfosis” nos resulta destacable que la presentación del travestismo, lejos de proponernos un espacio desde donde se pueden conciliar nuevas lecturas de las identidades caribeñas, plantea una visión limitada en cuanto al lugar de los sujetos en el contexto sociocultural expuesto por el autor. Es nuestro parecer que el interés que nos generan los personajes de los cuentos de Alcántara Almánzar guarda una relación directa con la necesidad de situarlos en los márgenes de un paradigma heteronormativo. Ubicado el travestí en el ámbito de lo anormal, se le identifica con una sexualidad perturbadora.

Nuestro uso del término heteronormatividad se apoya en la elaboración que hace Yolanda Martínez-San Miguel sobre la homonormatividad. Según esta autora, el concepto de “alteridad sexual” en la representación de las relaciones homoeróticas de la narrativa caribeña contemporánea son un reto a la “institucionalización de una identidad gay hegemónica” tan excluyente y opresiva como los discursos y las prácticas heteronormativas (1039). En los cuentos de Alcántara Almánzar, sin embargo, no es posible asumir una “alteridad sexual”, porque el autor construye los personajes desde el discurso excluyente y opresivo al que alude Martínez San-Miguel. Por lo tanto, proponemos que la noción de travestismo que opera en Alcántara Almánzar se desarrolla a partir de preceptos heteronormativos fatalistas. Dicho de otro modo, el travestismo de la reina en “La reina y su secreto” y el de Lulú en “Lulú o la metamorfosis” sólo puede ser una provocación perturbadora y de burla violenta: no constituye la transformación de un cuerpo con agencia que, a través del travestismo, proponga un nuevo acercamiento a las políticas de identidad sexual en el espacio dominicano.

El estudio del travestismo y su relación con la construcción de las masculinidades en la literatura latinoamericana es muy extenso, pero la mayoría coincide en que la figura del travestí no sólo las desafía, sino que, mediante el cuerpo, metaforiza múltiples afirmaciones de identidades sexuales, y también nacionales y políticas.⁴ El acercamiento

³ El uso del concepto *queer* coincide con la definición de Martínez-San Miguel en su ensayo “Más allá de la homonormatividad: intimidades alternativas en el Caribe hispano”, como un elemento de cuestionamiento que reta discursos y prácticas (hétero y homo) normativas.

⁴ Algunos de los trabajos que exploran excelentemente este tema son: *Entiendes?: Queer Readings, Hispanic Writings*, editado por Emilie L. Bergmann y Paul Julian Smith; y *Sexual Textualities: Essays on Queer/ing Latin American Writing* por David William Foster. También son muy útiles los trabajos que componen el número especial de la *Revista Centro de Estudios Puertorriqueños*, dedicado a la novela

que hace Ben Sifuentes-Jáuregui sobre este tema en su libro, *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature* es particularmente revelador, sobre todo cuando aduce que:

Transvestism is an act that penetrates and tampers with those who witness it. This introjection of the transvestite into personal, social, and cultural psyches introduces a series of problems about uncertainty and authenticity, imposition, interiority and exteriority. Transvestism is about the raw touching, gentle tampering, and, literally, fucking up of any fixed notions of genders. Transvestism is the figure that describes in its own embodiment and realization the difficulty of gender. (2)

Si el travestismo, por definición, es un acto que siempre afecta al espectador (y al lector), entonces podríamos afirmar que la introyección en las psiquis personales, sociales y culturales sí ocurre en las escrituras de Alcántara Almánzar, pero el tipo de influencia que desatan los travestís no concuerda con la segunda parte de la definición de Sifuentes-Jáuregui: su acto (*performance*) no está atado a la construcción de una identidad homosexual. Nos parece, entonces, que el acto de travestismo que sugiere Sifuentes-Jáuregui trasciende el mero cambio de vestimenta por la de un sujeto de diferente sexo y propicia un movimiento psicológico distinto que se exterioriza de manera performática. Este acto es sobretudo una autorrealización inconsciente, como indica Sifuentes-Jáuregui: “transvestite subjects do not necessarily imagine themselves becoming some other subject, but rather they may conceive of transvestism as an act of self-realization. Transvestism inaugurates an epistemological shift that locates, defines, performs, and erases the fundamental dichotomy: Self/Other” (4). Pero el travestismo de los personajes de Alcántara Almánzar es todo menos inconsciente, podemos apreciar esa conciencia en una intención narrativa marcada, en la que se atenúa toda importancia que pueda tener el travestirse para los propios personajes. Sugerimos, por lo tanto, que en los cuentos de Alcántara Almánzar nos encontramos frente al travestismo sin función performativa, porque el referente que condiciona el travestismo está bajo la influencia explícita de un pretexto social externo: el carnaval. El travestismo de los personajes, en tanto elemento derivado del ámbito del carnaval, incurre en la desarticulación y en la auto-negación (sobre todo en el cuento de Lulú) al verse reducido a un mero disfraz, cuyo acto también se subyuga debido a la marca temporal de las fiestas del carnaval.

Es importante subrayar que el tema del carnaval es una constante en la mayoría de los cuentos que componen la colección *Las máscaras de la seducción*, donde se ubican “La reina y su secreto” y “Lulú o la metamorfosis”. Pero el elemento carnavalesco en la obra de Alcántara Almánzar, particularmente en estos dos cuentos, difiere del marco del

Sirena Selena vestida de pena, de la autora puertorriqueña Mayra Santos-Febres, en especial el trabajo de Efraín Barradas, “Sirena Selena vestida de pena o el Caribe como travesti” y el de Jossianna Arroyo, “Sirena canta boleros: travestismo y sujetos transcaribeños en *Sirena Selena vestida de pena*”.

carnaval que acuñó Mikhail Bakhtin en *Rabelais and His World*.⁵ Contrario a Bakhtin, en el espacio del carnaval de Alcántara Almánzar destaca el aislamiento de los travestís fuera de lo festivo y no tanto la relación entre las distintas clases sociales. En realidad, los personajes travestís de los cuentos son un elemento grotesco no integrado al marco carnavalesco cuya presencia sufre un rechazo muy particular.

Alcántara Almánzar ha trabajado el ensayo, el cuento y la poesía; textos sobre los cuales la crítica tiende a coincidir en la presentación de la ciudad como una “espacialidad fugitiva del recuerdo” (Benítez-Morales 71), afectada por los procesos sociopolíticos de la dictadura de Trujillo. Pero en el intento por trazar las múltiples representaciones de la temática urbana, se ha dado por sentado la homosexualidad como tema general sin un análisis de la noción de identidad sexual que maneja el autor en su escritura.

En el afán de situar cronológicamente los cambios en la literatura dominicana pos-dictatorial, la crítica ha catalogado a Alcántara Almánzar en la “generación del setenta”, cuya característica principal es la manifestación de los cambios sociales, económicos y culturales que se suscitaron con la caída del régimen y que afectaron directamente a un campesinado que estaba en pleno desplazamiento hacia los centros urbanos. Los cambios masivos conllevaron un rápido proceso de urbanización y, más aún, durante la última década del trujillato (Lozano 71 y Fornerín 198), provocando que esta generación de escritores se enfocara en el cambio sociopolítico y cultural. Según Carmen Benítez-Morales, la urbanización rápida y la despoblación rural condujeron a escrituras que lidian con la fragmentación de una identidad urbana que se verá afectada constantemente por los cambios políticos a partir de 1961.

Es por esta razón que, en el intento por identificar una temática unificadora entre los escritores de esta generación, el tema de la ciudad y, más específicamente, de la degradación de la identidad ciudadina a partir de su rápida urbanización, es uno de los rasgos distintivos de la escritura de Alcántara Almánzar. En otras palabras, se ha analizado mayormente su obra como un reflejo de los cambios sociales que afectan a Santo Domingo después de la década del sesenta, hasta el punto de que algunos críticos le adjudican la construcción de una identidad urbana. Por ejemplo, Benítez-Morales considera a Alcántara Almánzar como un “hijo de la capital. De los recuerdos que de ella guarda, de sus desafíos y contradicciones se nutre su narrativa. Santo Domingo se vierte en sus relatos y protagonistas pasando a ser escenario de sus acciones y conflictos” (71). Pero una de las desventajas de analizar las obras de la generación del setenta como manifestaciones de una identidad urbana degradada es que los “elementos” que se

⁵ Empleo el uso del concepto de lo carnavalesco que utiliza Bakhtin para explicar la carnavalización de la vida corriente. En su obra, Bakhtin divide lo carnavalesco en tres elementos: espectáculos rituales, obras cómicas orales y el uso de múltiples formas de lenguaje obsceno. El carnavalismo sintetiza los temas comunes de la clase dominante pero los retuerce e invierte, con lo cual hace partícipes a todas las clases de los juegos carnavalescos.

asocian a dicha degradación responden a un marco de representación que los caracteriza como anormales por naturaleza. Si seguimos esta línea de pensamiento, la ciudad en las narrativas de Alcántara Almánzar sólo puede interpretarse como un laboratorio en el cual, como afirma Fornerín, se “simboliza[n] de manera precisa los personajes que permiten un análisis de los grupos sociales dominicanos” (202). Consecuentemente, las identidades representadas responden a una construcción patológica, como veremos más adelante, con lo cual las sexualidades que no satisfagan el imaginario social propuesto han de rechazarse de forma directa. El peligro de acercarse críticamente a los textos con una óptica de realismo social es que dicho acercamiento clasifica la temática *queer* y la de los travestismos en paradigmas binarios de homosexualidad/heterosexualidad, normal/anormal, femenino/masculino, etc. Por ejemplo, en el libro, *El enigma de las máscaras* (2002) de Nívea de Lourdes Torres-Hernández, la autora realiza un análisis similar al de Fornerín y Benítez-Morales, al resaltar la temática urbana en las obras de Alcántara Almánzar. Este enfoque, al igual que el de Fornerín, hace mención del tema de la identidad sexual y el travestismo, pero lo hace desde una perspectiva social patológica. Por ejemplo, Torres-Hernández apunta que aparecen temas de homosexualidad y heterosexualidad en los cuentos de Alcántara Almánzar, pero dicha aseercción ocurre mediante definiciones bíblicas, sociológicas y antropológicas, y no incluye el aporte teórico de un gran número de académicos que abordan el tema desde los estudios culturales. La falta de un análisis crítico literario se hace más evidente cuando Torres-Hernández intenta explicar el travestismo de Lulú y lo que ella percibe como trascendental, para concebir erróneamente al personaje como transexual:

Éste corresponde a lo que algunos sexólogos llaman transexualismo. El personaje principal del cuento realiza la función de un travestido, pero no se limita a ponerse ropa de mujer, sino que él siente como mujer, le gusta ser mujer y a la vez le agradan los hombres. Entonces cabe aclarar que el protagonista del cuento, conocido como Lulú, lleva a cabo papel de travestido, pero también tiene características de un transexual. (161)

No queda claro en el análisis cuál es la función del travestido, ni Torres-Hernández explica de qué modo se podría considerar a Lulú como una transexual cuando, biológicamente, sólo tiene las gónadas masculinas.

Si nuestra aproximación analítica retomara la visión propuesta por Fornerín y Torres-Hernández acerca de los tipos sociales que aparecen en los cuentos de Alcántara Almánzar, el tema de la homosexualidad quedaría muy reducido a lo que se entiende como comportamiento “anormal”. La elaboración de una subjetividad sexual marginalizada aparece vinculada a la del travestí, y se asume de este modo un enfoque narrativo que, según Jenny C. Mann, sigue el mismo tipo de una serie de textos literarios y médicos producidos a finales del siglo xvi. En ellos, se observaba al hermafrodita en particular, como un cuerpo aberrante (67). Nuestra intención no es vincular los sujetos travestís con

los hermafroditas y andróginos, pero sí recalcamos que la construcción de los personajes de la reina, en “La reina y su secreto”, y Lulú, en “Lulú o la metamorfosis”, también cae en la trampa de una proyección que nos hace verlos sólo como cuerpos que oscilan entre la funcionalidad biológica y la provocación de la inquietud.

Quisiéramos, por lo tanto, plantear que en “La reina y su secreto” y “Lulú o la metamorfosis” (cuentos deslindados del tiempo y ubicados en los márgenes del carnaval) la visión literaria y la perspectiva del autor priman sobre el gesto travestí de los personajes principales, lo desplaza. La necesidad de travestirse, aun cuando varía en los dos cuentos, no logra retar la visión predominante y estereotipada del travestí como forma de identidad fragmentada que no puede insertarse adecuadamente al espacio urbano. Junto al tema del travestismo, se presentan dos tipos de sexualidades alternativas amarradas o explicadas a través del secreto, el carnaval, la noche y lo prohibido (lo perverso). Dentro de este perfil, el travestismo funge como vehículo desde donde se representa y se produce la actividad “normal”: los cuerpos presentados, si bien se muestran como seres en conflicto, también son parte del espacio dominicano que crea el autor. Por ende, el aspecto artesanal que percibimos en estos personajes está presente en la construcción y destrucción cuidada de los cuerpos travestidos y en la manera en que el espacio afecta los tipos de transformaciones en que se ven envueltos.

“La reina y su secreto” abre la puerta a la sospecha y al supuesto peligro que supone la entrada al taller (como tipo de espacio) de un sujeto travestido. De manera singular, el travestí del cuento no comienza a partir del ritual de la vestimenta y los actos de gesticulación y ademanes performativos, sino por el lado contrario, por el desviste o el “*stripping*”. La singularidad como travestí en proceso de desvestirse es posible tanto por el lugar en el que se halla, como también por los múltiples motivos para travestirse y sobrevivir dentro y fuera de la narración.

El relato narra el encuentro de una niña con una misteriosa “mujer” que vive en una casa que sus padres le han prohibido visitar. Inducida por el misterio y los rumores de terceros que le alimentan la curiosidad, Gina se atreve a cruzar el umbral prohibido y se enfrenta al sujeto que vive al margen. La estrecha relación entre espacio y sujeto travestido se percibe desde el inicio del cuento: “En el angosto espacio de la puerta entornada, Gina advirtió el ojo azulino, la encarnada ceja, la pestaña cautivante” (89). De este modo, se nos deja entrever la silenciosa escaramuza de seducción que desembocará en una batalla entre la inocencia y lo maligno. Pero en este contexto, la seducción se vincula a un voyerismo extraño, dado que Gina se someterá a las enseñanzas del sujeto travestí a través de un *performance* de “desviste”.

Lejos del suspenso y de la provocación de otras sensaciones aún más perturbadoras, Alcántara Almánzar insinúa el clímax del cuento desde el comienzo, y lo sorprendente no será que estemos ante un sujeto travestido, sino cómo el autor desarrollará el encuentro desde el ámbito psicológico. Consecuentemente, el “secreto” de la reina comienza a

desmoronarse con la entrada de Gina al recinto prohibido: “La persona permanecía en el misterio, prometiendo posibles encantos, siempre escudándose tras la puerta” (90). Los ademanes de seducción y las palabras de invitación, hacen olvidar a la niña los rumores que habían corrido por el vecindario acerca de que allí vivía un hombre que había matado a su esposa y permanecía recluso. Gina descubre que no era un “hombre” quien abría la puerta: “Gina se vio ante una altísima Maria Antoinette, enigmática y jovial, empeñada ahora en ocultarse tras un abanico de plumas que hacia girar con altiva gracia” (90). De este modo, y con la entrada de la niña, la reina comienza a desnudarse y se paraliza el *performance*, lo cual da pie, lentamente, al desarrollo narrativo de ésta en su lugar de trabajo: “La reina había renunciado al donaire de los movimientos que exhibía cuando la visitante apareció en el umbral de la casa. Trocó los ademanes sutiles por otros más decididos y burdos” (96). Nos parece que la caracterización de una Marie Antoinette es sugerente tanto en el sentido espacial como en el temporal; después de todo, lo poco que sabemos del lugar de la acción narrativa nos llega a cuentagotas desde el espacio interior, es decir, desde el espacio del travestido. Por lo tanto, la falta de descripciones locativas es justificable si entendemos la presencia de esta Marie Antoinette como una figura deslindada del tiempo real que configura su espacio en otro “tiempo”, lo cual indica que el tiempo del travestí también es siempre otro. El espacio interior del cuento transcurre siempre dentro de la casa de la reina, el lugar donde se construye a sí misma y desde donde ella también se convierte en *voyeur* de Gina. De manera fascinante, la única señal de un espacio exterior proviene de las voces lejanas de los parientes de Gina, que la llaman sin cesar durante toda la narración. Las voces intentan romper el hechizo de posesión que tiene la reina sobre Gina, pero nos parece que también tratan de marcar el espacio privado de la reina porque intentan socavar su autoridad.

Al final, la caracterización de Marie Antoinette pierde fuerza y se convierte en un recurso más de la narración: “aunque no se atrevía a decir nada, temerosa de romper el hechizo creado con su música, caramelos y un viejo vestido de carnaval” (94). La necesidad del travestismo para explicar y normalizar lo prohibido explota con gran tenacidad en la última línea del cuento: “Maria Antoinette, entre tanto, se despojaba de los atavíos que la estorbaban. Habían cumplido su función y eran innecesarios” (100). Con esta líneas nos quedamos con la inquietante propuesta del autor de un travestismo peligroso y siempre conectado a una estereotípica patología del sujeto *queer* como un ser perverso y abusador de menores.

Mediante el carnaval, Alcántara Almánzar presenta a otro personaje travestido, Lulú, quien, como sugiere el título “Lulú o la metamorfosis”, se encuentra en un supuesto entre-lugar. Aquí el autor subraya de nuevo el tema de la sexualidad y, en cierta medida, el de un Caribe sin tiempo y sin descripciones regionales: sólo la noche y el carnaval indican lugar y tiempo dentro de la narración. No es coincidencia que la metamorfosis de Lulú ocurra en un espacio carnalesco si entendemos que dicha transformación

sigue las condiciones del carnaval propuestas por Mikhail Bakhtin. Siguiendo esta línea, el carnaval del cuento no permite el contacto libre entre Lulú y otras personas. Irónicamente, Lulú continúa siendo un sujeto marginal aun dentro del espacio carnavalesco que describe el narrador, donde se exalta la circulación y los encuentros masivos entre los personajes, con la excepción de nuestra protagonista.

En una noche de carnaval, y toda la confusión que ello supone, se nos presenta a Lulú, quien, durante de la narración, habita dos espacios. El primero lo apreciamos mientras ella camina por las calles vendiendo dulces, y luego, en ese mismo espacio, asistimos a la “transformación exterior” o a su acto de travestismo, que tiene lugar a propósito de las fiestas. Pero es importante que recordemos que, ya desde el principio, “Lulú” es Lulú, lo que nos hace preguntar hacia dónde se dirige la “transformación” que tanto el título como la narrativa sugieren. Lulú vive sola y, aunque es hombre biológicamente, la narrativa nos sugiere que su acto de travestismo es más que eso, porque ella vive como mujer. Esta agencia biológica hace que la narrativa sea aún más interesante, porque la transformación de Lulú en el primer espacio narrativo tiene más que ver con el desarrollo de una subjetividad femenina cuyo objetivo no está ligado al carnaval solamente, sino también a una movilidad agencial en el espacio público. El segundo espacio es el espectáculo, y se manifiesta de manera intempestiva dentro del marco del carnaval. Lo interesante es que el segundo espacio, siempre escrito en cursiva, interrumpe la narración del primero y nos deja entrever que la transformación, o, si se quiere, la metamorfosis de Lulú a “Lulú” no ha de consumarse. Este fracaso radica en que la “Lulú” que habita el segundo espacio narrativo, el del carnaval, se enfrenta a las burlas y los abusos de la muchedumbre que la ve como un sujeto marginal aun dentro del contexto de lo carnavalesco. De este modo, se entrecruzan la aparente armonía de la Lulú que vive en su espacio privado y se prepara para el carnaval con el inminente rechazo que le espera cuando salga de su casa.

La confusión emerge en las primeras líneas del cuento, y nos adentra en el espacio de transformación de Lulú: “Cuando cae la noche todo se confunde, no hay contornos precisos ni caras definidas” (101). Es evidente, a través de la narración, que tanto Lulú como “Lulú” son sujetos que se conforman y explican mediante los productos que venden, tanto en el ámbito performativo como en el de la vida diaria, que se reduce a lo corporal. Como indica uno de los personajes que la ve caminar por las calles: “Lulú, negra, nadie hace estos dulces mejor que tú” (102). Los dulces del país que vende Lulú son extensiones de una subjetividad violenta y mal delineada, donde la “picardía” que exhibe Lulú durante el día sólo es posible cuando se ata al rol del marchante o del comerciante en los mercados. Aun dentro del espacio del comercio y las artesanías, otros discursos aíslan a Lulú y la condenan por su “apariencia”, pues Lulú siempre está inmersa en el acto de travestismo, aunque esta representación no sea siempre física. La condena hacia Lulú se constata con contundencia a través de las siguientes líneas en las que ella recuerda a Ciro, su amor secreto: “Aquella en que fatigada volvía a casa y se cruzó con



Ciro en el camino y aunque él la vio no quiso saludarla o sintió vergüenza porque viró la cara y siguió vendiendo maní” (112). Ciro representa una subjetividad masculina que rechaza cualquier indicio de homosexualidad y sólo disfruta de los “encantos” de Lulú a escondidas, o en situaciones que podrían ameritar los encuentros “anormales”.

La “metamorfosis” o “transformación” de Lulú es muy debatible si seguimos pensando que el cambio ya ha ocurrido antes de empezar la narración: la única transformación que se lleva a cabo apenas es “exterior”. De un modo interesante, el lector queda fuera del cambio interior previo de Lulú, lo que la transforma subjetivamente de Lulú a “Lulú” en una representación puramente carnavalesca o de disfraces: “No importa cuánto tiempo demore en este cambio que ha de convertirla en la rumbera más despampanante del carnaval” (103). Pero hay momentos en que, durante la transformación, Lulú expone con sutileza sus miedos y deja entrever que es consciente del modo en que “la conforman” los discursos que la rodean y la crean: “Los pelos ceden, el cuerpo va quedando lampiño como el de una muchachita de quince [...] sin rigurosidades o asperezas que provoquen el rechazo” (107). El rechazo al que teme Lulú, de nuevo, se reduce a lo corporal porque no hay un momento durante la transformación en que ella no piense en “la escandalosa contradicción de su cuerpo” (107).

La contradicción del cuerpo de Lulú se pone en evidencia cuando ella se masturba a medio vestir, a mitad de su transformación. La escena nos remonta de manera inmediata a la referencia que hacen de este cuento Mérida García y Miguel de Camps Jiménez en la *Antología*, cuando indican lo siguiente: “En este cuento presenciamos la transformación exterior que experimenta Lulú, personaje principal, quien nos ofrece un espectáculo dentro de una celebración carnavalesca. Lulú es un ser andrógino en cuyo cuerpo hay órganos de hombre y mujer” (48). La confusión que manifiestan García y De Camps Jiménez es evidente, pues lo que ellos denominan como “andrógino” es en realidad hermafroditismo. Una lectura de Lulú como un ser andrógino resta importancia a la escena de masturbación, donde nos parece claro que se descarta cualquier noción de hermafroditismo: Lulú sólo tiene gónadas masculinas. En el momento en que Lulú se masturba, a medio vestir entre Lulú y “Lulú”, su cuerpo se transforma en una eterna representación performativa del carnaval, y no en una identidad o subjetividad que ella misma asume.

“La reina y su secreto” y “Lulú o la metamorfosis” ponen de manifiesto la problemática física vigente de escribir lo sexual dentro de la escritura dominicana. La presentación del travestí en estos cuentos deja entrever un proceso exclusivamente tecnológico para explicar con eficacia lo anormal y lo perverso mediante el sujeto travestido. De igual modo, resulta importante la lectura de cómo se utiliza la figura del travestido para incitar a la provocación y a lo prohibido, como si ello estuviera siempre al servicio de las funciones carnavalescas. Por lo tanto, conocer, entender y leer a los travestís de los cuentos de Alcántara Almánzar presupone una labor problemática de antemano. La estructura misma de los textos proporciona a los personajes un espacio sofocante,

donde sólo pueden sobresalir la gesticulación y las destrezas tanto del desviste como del vestir, donde se omite o interrumpe siempre la fase performativa de los personajes travestidos. Podemos concluir con seguridad, que al crear un espacio sin tiempo y sin descripciones locativas de la República Dominicana, Alcántara Almánzar busca una ruptura con todo discurso que pretenda insistir en la búsqueda de una marca identitaria precisa en las letras dominicanas y, más ampliamente, en el Caribe. Tanto la reina como Lulú son vehículos que expresan la reescritura de lo identitario en Santo Domingo. Sin embargo, no deja de ser inquietante que el único poder que tienen tanto la reina como “Lulú” sea el poder de la provocación y que este proceso se remita sólo a lo corporal, negándosele así, la posibilidad de que puedan existir como una parte integral en el imaginario caribeño

OBRAS CITADAS

- Alcántara Almánzar, José. *El sabor de lo prohibido: antología personal de cuentos*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2001.
- Andújar, Rey Emmanuel. *El hombre triángulo*. San Juan: Isla Negra, 2003.
- Arroyo, Jossianna. “Sirena canta boleros: travestismo y sujetos transcaribeños en *Sirena Selena vestida de pena*”. *CENTRO Journal* XV/2 (otoño 2003): 38-51.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Hélène Iswolsky, trad. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- Barradas, Efraín. “Sirena Selena vestida de pena o el Caribe como travesti”. *CENTRO Journal* XV/2 (otoño 2003): 52-65.
- Benítez-Morales, Carmen. “La espacialidad fugitiva del recuerdo: La ciudad en la narrativa de José Alcántara Almánzar”. *Sargasso* 2 (2008-2009): 71-81.
- Bergmann, Emilie L. y Paul Julian Smith, eds. *Entiendes?: Queer Readings, Hispanic Writings*. Durham: Duke UP, 1995.
- Fornerín, Miguel Ángel. “El cuento dominicano y la generación del ochenta”. *Aproximaciones a la literatura dominicana, 1981-2008*. Rei Berroa, ed. Santo Domingo: Banco Central, 2008. 187-219.
- Foster, David William. *Sexual Textualities: Essays on Queer/ing Latin American Writing*. Austin: U of Texas P, 1997.
- García, Mélida, y Miguel de Camps Jiménez, eds. *Antología de la literatura gay en la República Dominicana*. Santo Domingo: Editorial Manatí, 2004.
- Hernández, Rita Indiana. *La estrategia de Chochueca*. San Juan: Isla Negra, 2003.
- Lam, Jimmy. “¿Existe una literatura gay en República Dominicana?” *Cielonaranja*. <<http://www.cielonaranja.com/jimmylanantologia.htm>>. 3 ago. 2012.
- Lozada, Ángel. *La patografía*. México, D.F.: Planeta, 1998.
- Lozano, Wilfredo. *La urbanización de la pobreza: urbanización, trabajo y desigualdad social en Santo Domingo*. Santo Domingo: FLACSO, 1997.



- Mann, Jenny C. "How to Look at a Hermaphrodite in Early Modern England." *SELS Studies in English Literature, 1500-1900* 46/1 (2006): 67-91.
- Martínez-San Miguel, Yolanda. "Más allá de la homonormatividad: intimidades alternativas en el Caribe hispano". *Revista Iberoamericana* 225 (2008): 1039-1057.
- Santos-Febres, Mayra. *Sirena Selenia vestida de pena*. Barcelona: Mondadori, 2000.
- Sifuentes. Jáuregui, Ben. *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature: Genders Share Flesh*. Nueva York: Palgrave, 2002.
- Torres-Hernández, Nívea de Lourdes. *El enigma de las máscaras: la cuentística de José Alcántara Almánzar*. San Juan: Isla Negra Editores, 2002.



